
Peter Stoll

**Johann Georg Bergmüller, Johann Evangelist Holzer,
Joseph Mages, Joseph Hartmann ...**

Wer malte den Augustinus-Zyklus von Hl. Kreuz in Augsburg?

I

Der 1984 erschienene Katalog der Deutschen Barockgalerie im Augsburger Schaezlerpalais führt unter dem Namen Johann Georg Bergmüllers zwei allein aufgrund ihrer charakteristisch geschwungenen Rahmen als zusammengehörig erkennbare Ölskizzen zu Leben und Wirken des hl. Augustinus auf. Sie zeigen die Bekehrung des Heiligen (Inv.-Nr. 3788; 1908 überlassen vom Historischen Verein für Schwaben und Neuburg; Abb. 1) sowie den Heiligen zwischen Christus und Maria (Inv.-Nr. 6139, Herkunft unbekannt; Abb. 5).¹

Beide Bilder sind von beachtlicher Qualität; und wenn die Bewunderung im 20. Jahrhundert in erster Linie der ‚Bekehrung‘ galt, so hat dies wohl damit zu tun, dass von dem farbenfrohen Jüngling in einem Ambiente aus Gartenarchitektur und Wildwuchs der Zauber eines heiteren Capriccios ausgeht, angesichts dessen selbst Spezialisten der Augustinus-Ikonographie darüber hinwegsehen, dass hier eigentlich der aufwühlende Wendepunkt einer spirituellen Biographie zur Anschauung gebracht werden sollte: „Cette esquisse,“ urteilten Jeanne und Pierre Courcelle, „... nous présente une des plus belles versions de la scène du jardin de Milan.“² Ehe die Frage der Autorschaft der beiden Skizzen näher erörtert wird, einige Worte zu den dargestellten Szenen.

¹ *Deutsche Barockgalerie: Katalog der Gemälde*, Zweite vermehrte und überarbeitete Auflage, bearb. von Gode Krämer, Augsburg 1984, S. 37 f.

² Jeanne Courcelle, Pierre Courcelle: *Iconographie de Saint Augustin: Les cycles du XVIII. siècle, I. L'Allemagne*, Paris 1980, S. 30.

II

Die Skizze mit der Bekehrung bezieht sich auf das Geschehen, das Augustinus im achten Buch seiner *Bekenntnisse* schildert. In tiefer Zerknirschung über seinen bisherigen Lebenswandel hatte er sich in die Einsamkeit eines Gartens zurückgezogen und war unter einem Feigenbaum in Tränen ausgebrochen, als er vom Himmel die Worte „Nimm und lies!“ hörte und daraufhin zu einem Buch mit den Paulusbriefen griff:

Ich riss es an mich, schlug es auf und las still für mich den Abschnitt, auf den zuerst mein Auge fiel: ‚[Lasst uns ehrenhaft leben wie am Tag,] Nicht in Schmausereien und Trinkgelagen, nicht in Unzucht und im Bett, nicht in Streit und Neid, sondern zieht den Herrn Jesus Christus an und sorgt euch nicht um das Fleisch und seine Begierden.‘ [Römer 13, 13f.] Weiter wollte ich nicht lesen ... Denn sofort, als ich den Satz zu Ende gelesen hatte, strömte das Licht der Gewissheit in mein Herz; jegliche Finsternis des Zweifels war verschwunden.³

Das Bild zeigt den jungen Augustinus, wie er als prächtig gekleideter Weltmann unter dem Baum sitzt, den Blick erhoben zu den vom Himmel niedergehenden Strahlen (schwach am oberen Bildrand sichtbar), in der linken Hand ein Tuch haltend, um sich die Tränen abzuwischen, in der rechten Hand das geöffnete Buch.

Da das Buch bereits aufgeschlagen ist, könnte man zunächst vermuten, es sei nicht der Moment dargestellt, in dem Augustinus den Befehl „Nimm und lies!“ erhält, sondern der spätere Moment, in dem nach der Lektüre der entscheidenden Paulus-Verse das „Licht der Gewissheit“ in sein Herz strömt. Freilich gehorchen barocke Historienbilder nicht immer dem Diktat, nur einen genau bestimmbaren Moment eines Geschehens bzw. einer Erzählung wiederzugeben: So zeigt z. B. das themengleiche Wandfresko Johann Georg Dieffenbrunners in Indersdorf (Kr. Dachau, um 1755) Augustinus ebenfalls mit dem bereits aufgeschlagenen Buch, doch sind dem auf ihn niedergehenden Strahl gleichzeitig die Worte „Tolle lege“ eingeschrieben; d. h., der himmlische Befehl und seine Ausführung sind in einer Darstellung miteinander verschmolzen. Auf dem entsprechenden Wandfresko Matthäus Günthers in Rottenbuch (1742, Kr. Weilheim-Schongau; eng verwandt mit Indersdorf, da Dieffenbrunner dort als Mitarbeiter Günthers tätig war) hört Augustinus das „Tolle lege“ und greift zu dem (noch ungeöffneten) Buch, d. h., es werden zwei zeitlich näher beieinander liegenden Momente kombiniert. Allerdings bedeutet allein die Gegenwart eines Buches in der Darstellung des unter einem Feigenbaum sitzenden Augustinus die synchrone Wiedergabe eines mehrstufigen Geschehens: Denn dem Text der *Bekenntnisse* zufolge musste sich Augustinus nach dem Empfang des Befehls an einen anderen Ort begeben, um dort das Buch mit den Paulus-Briefen vorzufinden und aufschlagen zu können. Das geöffnete Buch auf der Augsburger Skizze wäre also durchaus damit vereinbar, dass der Strahl vom Himmel den Moment des „Nimm und lies!“ andeutet.

³ Aurelius Augustinus: *Bekenntnisse*. Aus dem Lat. übers. und hrsg. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch, Stuttgart 2008, S. 242.

Von den zurückweichenden Figuren rechts außen auf der Skizze lassen sich zwei unmittelbar mit den Paulus-Worten in Verbindung bringen, nämlich der nackte Fackelträger als Personifikation von „Streit und Neid“⁴ sowie der blinde Amorknabe mit dem Bogen als Personifikation der „Unzucht“ bzw. des „Fleisches und seiner Begierden“. In der Frau mit den Pfauenfedern als Kopfschmuck und der Maske darf man allgemein eine Personifikation der trügerischen Welt sehen, von der Augustinus im Begriff ist sich abzuwenden. (Frau und Amorknabe begegnen, ähnlich entmachtet, auch auf den erwähnten Fresken in Rottenbuch und Indersdorf.) Die in der Architekturkulissee sichtbare betende Frau ist als Augustinus' Mutter Monika zu identifizieren, deren großes Anliegen es war, ihren Sohn auf den rechten Weg zu leiten.

III

Die zweite Ölskizze zeigt den zwischen einem Kruzifix und einer Marienstatue stehenden Augustinus, der gleichzeitig von einem Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi und einem Milchstrahl aus der Brust Mariens getroffen wird. Die früheste bislang bekannte Darstellung des Augustinus als Empfänger des Blutes Christi und der Milch Mariens findet sich auf einem 1570 datierten Kupferstich des Mario Cartaro;⁵ Schriftbänder innerhalb der Darstellung und die Bildunterschrift ergänzen sich hier zu dem Spruch: „Hinc pascor a vulnere, hinc lactor ab ubere, Positus in medio quo me vertam nescio.“ Es scheint, dass dieser Spruch auch bei der Konzeption der Augsburger Ölskizze eine Rolle spielte, drückt sich in Haltung und Gestik des Augustinus doch auch hier eine gewisse Unentschlossenheit in Betracht der verschwenderischen Gnadenfülle aus: Den Blick und die linke Hand hat der Heilige zu Maria erhoben, während er mit der rechten Hand auf Christus weist und sich auch der Körper in dessen Richtung zu drehen scheint. Andererseits ist Augustinus durch die räumliche Nähe, die Lichtführung und die helle Kleidung doch wesentlich enger an Maria gebunden als an das Kruzifix, das zudem durch die Verschattung und Drei-Viertel-Rückansicht weit weniger das Bildgeschehen dominiert als die Statue gegenüber.

In den Schriften des Augustinus ist der für diese Bildtradition wichtige Spruch nicht zu finden; auch nicht (wie es vermutet, aber dann widerlegt wurde) in den zeitweise Augusti-

⁴ Vgl. z. B. Cesare Ripa: *Iconologia*, Rom 1603, S. 196: „una facella accesa“ als eines der Attribute von ‚Discordia‘. Nichts ganz ausschließen sollte man, dass es sich auf der Ölskizze um eine Personifikation der Häresie handelt, obwohl sich Augustinus zum Zeitpunkt der dargestellten Episode schon längere Zeit vom Manichäismus losgesagt hatte. Die Fackel ist in den frühen Ripa-Ausgaben nicht als Attribut der Häresie aufgeführt, taucht aber im Barock gelegentlich in diesem Kontext auf; vgl. z. B. ‚Augustinus als Bekämpfer der Irrlehrer‘ in einer Stichserie der Brüder Klauber zum Leben des Heiligen (Abb. bei Courcelle, wie Anm. 2, Tafel 73).

⁵ Zu Cartaro siehe Vladimiro Valerio in: *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 16, München [u. a.] 1997, S. 633: „Cartaro (Kartarus), Mario, ital. Stecher, Topograph, Verleger, Zivil-Ing., * um 1540 Viterbo, † 16.4.1620 Neapel, tätig in Rom und Neapel ... C.s Tätigkeit ist so vielfältig und langandauernd, daß zwei Personen unter diesem Namen vermutet werden können.“ Zum Stich siehe Jeanne Courcelle, Pierre Courcelle: *Iconographie de Saint Augustin: Les cycles du XVI. et du XVII. siècle*, Paris 1972, S. 24 und Tafel 10.

nus zugeschriebenen *Meditationes*, die nichtsdestoweniger Gedanken enthalten, die den Spruch inspiriert haben könnten.⁶ Die Erläuterungen zum Cartaro-Stich bei Courcelle nennen als weitere Quelle für die „paroles apocryphes“ nur die allerdings erst mehrere Jahrzehnte später, nämlich 1611 erschienene Augustinus-Vita des Lancilottus, wo sich Kapitel XXXI u. a. mit diesem ‚Sinnspruch‘ (apophthegma) des Heiligen befasst;⁷ die Quellenübersicht zur Augustinus-Ikonographie bei Van Fleteren / Schnaubelt nennt überhaupt nur Lancilottus (ohne Verweis auf den Stich).⁸ Möglicherweise geht der Spruch wirklich auf denjenigen zurück, der das Programm des Cartaro-Stichs konzipierte. Vielleicht legte dieser Konzeptor Augustinus die Worte nur in den Mund, ohne dass damit der Anspruch verbunden gewesen wäre, es handle sich um eine authentische Äußerung des Heiligen; vielleicht wurde der Spruch erst im Zuge der Rezeption des Stichs von späteren Schriftstellern in letzterem Sinn verstanden. Ein weiter gehendes Literaturstudium, das dabei ansetzen könnte, den Spruch über die bei Lancilottus genannten Quellen zurückzuverfolgen,⁹ könnte die Frage wahrscheinlich klären.

Wo auch immer der Spruch von Milch und Blut zuerst geprägt wurde: Die darauf aufsetzende Bildtradition wurde u. a. von Rubens und Murillo aufgegriffen und scheint nicht zuletzt „innerhalb der Augustinus-Ordens-Ikonographie in Süddeutschland ... ein fester Bestandteil gewesen zu sein“, wie dies mehrere Freskenzyklen belegen.¹⁰ Repräsentative Versionen des Themas in Kirchen der Augustiner-Chorherren schuf z. B. Matthäus Günther, zunächst in Rottenbuch (1742, Abb. 9), wo das Kruzifix ähnlich wie auf der Augsburger Skizze in Drei-Viertel-Rückansicht am linken Bildrand platziert ist und auch die Marienfigur rechts eine gewisse strukturelle Verwandtschaft mit ihrem Pendant auf der Ölskizze aufweist. Nachdem damit bereits die zweite Brücke zwischen Rottenbuch und den Ölskizzen geschlagen ist, wird man eine Wechselwirkung zwischen der dortigen Ausmalung und den Ölskizzen nicht ausschließen. Dabei hängt die Richtung der Einflussnahme natürlich von der Datierung der Ölskizzen ab; ein, wie sich zeigen wird, kontroverser Punkt.

Allerdings ist Maria in Rottenbuch nicht wie auf der Ölskizze als Statue, sondern als visionäre Erscheinung in den Wolken wiedergegeben; in Günthers späterem Fresko in Indersdorf (1754/55) tritt dann auch Christus nicht mehr *in effigie*, sondern *in persona*

⁶ In den *Meditationes* (abgedruckt in: *Patrologia Latina*, Bd. 40, Sp. 901 – 942) „findet sich wohl die Vorstellung von der mystischen Stärkung des Christen durch Christi Blut und Mariä Milch, aber nicht die ... [auf dem Stich zu findende] Textstelle.“ Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht: *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 2: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Die Landkreise Bad Tölz-Wolfratshausen, Garmisch-Partenkirchen, Miesbach. Bearb. von Falk Bachter [u. a.], München 1981, S. 622 (im Zusammenhang mit Johann Baptist Zimmermanns Fresken in Weyarn).

⁷ Corneille Lancilottus (Lancelotz): *S. Aurelii Augustini Hipponensis episcopi et S.R.E. doctoris vita*, Antverpiae 1616, S. 262: „Eamdem porrò Dei Matrem, quemadmodum & sanctissimum eius Filium in cruce fixum, ardentibus saepe precibus compellans, tanta mentis implebatur dulcedine, vix vt auelli alterutro posset. Propterea frequentatur hoc apophthegma eius, inter Christum & Mariam genua figentis: Positus in medio, quo me vertam nescio; hinc pascor à vulnera, hinc lactor ab ubere.“

⁸ Frederick Van Fleteren, Joseph C. Schnaubelt OSA: „Literary Sources for the Iconography of Saint Augustine“, in: Van Fleteren, Schnaubelt: *Augustine in Iconography: History and Legend*, New York [u. a.] 1999, S. 7 – 64, hier: S. 60; die Szene dort als ‚Event 22B‘ unter den ‚Legendary Incidents‘.

⁹ Z. B. Pedro de Valderrama: *Teatro de las religiones*, Sevilla 1612.

¹⁰ *Corpus* (wie Anm. 6), S. 622.

auf.¹¹ Letztere Lösung ist auch auf einem 1750 entstandenen Altarbild Johann Georg Bergmüllers in der Augsburger Augustiner-Chorherrenstiftskirche St. Georg gewählt, wo die Worte „Hic [sic] pascor [...]“ in einem von einem Engel gehaltenen Buch zu lesen sind. Dieses Bild sei hier nicht zuletzt deshalb erwähnt, weil der Name Bergmüller, wie bereits eingangs erwähnt, in der Rezeptionsgeschichte der beiden Ölskizzen eine zentrale Rolle spielt. (Mit der Ölskizze weist das Altarbild in St. Georg allerdings über die thematische Grundkonstellation hinaus keine Gemeinsamkeiten auf.)¹²

Das Motiv des Heiligen zwischen dem Blut spendenden Christus und der Milch spendenden Maria begegnet auch in Vita und Ikonographie des hl. Bernhard: Antonio de Yepes berichtet 1621 in seiner Chronik des Benediktinerordens, dass Bernhard wenige Tage vor seinem Tod eine derartige Vision zuteil geworden sei. (Dabei handelt es sich nicht um die bekannte Lactatio, auf die Yepes an anderer Stelle eingeht).¹³ Angel Manrique referiert 1642 in seinen zisterziensischen Annalen diese Begebenheit mit Verweis auf Yepes („In Hiepio lego [etc.]“) und ergänzt, Bernhard solle bei dieser Gelegenheit die Worte „Hinc pascor a vulnere [...]“ ausgerufen haben, die Augustinus zugeschrieben werden („quae communiter Augustino tribui solent“).¹⁴ Freilich hält Manrique die Episode für eine fromme Erfindung, eine Einschätzung, die Jean Pien im 1739 erschienenen Band der *Acta Sanctorum* teilt.¹⁵

Trotz solcher kritischen Stimmen fand auch diese Vision Bernhards gelegentlich Eingang in die bildende Kunst: Johann Georg Dieffenbrunner zeigte sie z. B. in einem Fresko der Wallfahrtskirche Violau (Kr. Augsburg, 1750/51) und kopierte bei dieser Gelegenheit das entsprechende Augustinus-Fresko aus Matthäus Günthers Zyklus in Rottenbuch; und auch in Fürstenfeld (Cosmas Damian Asam, 1731) und in Raitenhaslach (Johann Zick, 1739) hat die Vision ihre Spuren hinterlassen.¹⁶ Diese Berührung zwischen der Bernhard- und der Augustinus-Ikonographie verdient im vorliegenden Zusammenhang auch deswegen Erwähnung, weil der Heilige auf der Augsburger Ölskizze gelegentlich als Bernhard gedeutet wurde (siehe dazu unten).

¹¹ Die Art und Weise, wie Augustinus in Indersdorf von zwei Kanonikern seitlich gestützt wird, könnte suggerieren, dass er eben von ihnen ‚in Position‘ gebracht wird, d. h., dass hier die Passivkonstruktion des Spruchs („positus in medio“) berücksichtigt wird.

¹² Zu diesem Bild vgl. zuletzt Alois Eppele: *Materialien zur Bergmüller-Forschung* 10, Türkheim 2010, S. 16 – 18 (mit Verweis auf ein themengleiches Thesenblatt Bergmüllers).

¹³ Antonio de Yepes: *Coronica general de la Orden de San Benito, Patriarca de Religiosos*, Bd. 7: Centuria VII, Valladolid 1621, fol. 424 r.: „Es Tradicion en la sagrada Orden Cisterciense, que pocos dias antes de la muerte de San Bernardo Christo nuestro Redemptor y la Soberana Virgen se le aparecieron[n], en ocasion que el Santo estaua meditando con gran feruor la Passion de Christo [...] Entonces se la aparecieron Christo y nuestra Senora, y le tomaron en medio, Christo combidandole con el Costado abierto, y nuestra Senora con el pecho acostu brado a darle leche.“ Die Lactatio erwähnt Yepes auf fol. 423 r.

¹⁴ Angel Manrique: *Cistercienses Seu Verius Ecclesiasticae Annales A Conditio Cistercio*, Bd. 2, Lugduni 1642, S. 239 f.

¹⁵ *Acta Sanctorum Augusti ... Tomus IV*, Antverpiae 1739, Die vigesima, S. 101 ff.: „De sancto Bernardo ... commentarius praeuius“. Der Kommentar zu Yepes (wie Anm. 13) auf S. 208 ist im Wortlaut weitgehend identisch mit der entsprechenden Stelle bei Manrique (wie Anm. 14).

¹⁶ Ein Langhausfresko in Fürstenfeld kombiniert die Lactatio, das Zwiegespräch Bernhards mit der Marienstatue in Speyer, den Amplexus und den Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi. Auf dem Langhausfresko in Raitenhaslach zeigen zwei nebeneinander platzierte und symmetrisch angelegte Szenen die Lactatio und den durch das Motiv des Blutstrahls erweiterten Amplexus.

IV

Dem Katalog der Deutschen Barockgalerie¹⁷ nach zu urteilen, wäre die Zuweisung der beiden Ölskizzen an Bergmüller gesichert und bedürfte keiner weiteren Diskussion. In der Tat scheint sich Bergmüllers Autorschaft allein daraus zu ergeben, dass es sich hier um Entwürfe für Fresken oberhalb der Altäre an den Ostwänden der Seitenschiffe der Augustiner-Chorherrenstiftskirche Hl. Kreuz in Augsburg¹⁸ handelt (Bekehrung: linkes Seitenschiff; Augustinus zwischen Christus und Maria: rechtes Seitenschiff); damit also um Entwürfe für Wandfresken in einer Kirche, in der Bergmüller nachweislich Deckenfresken malte, die in den Zeitraum zwischen den späten 1720er und den frühen 1730er Jahren zu datieren sind.¹⁹ Der Freskenschmuck von Hl. Kreuz wurde 1944 bis auf Reste zerstört, die dann später beseitigt wurden, so dass sowohl die beiden genannten Fresken als auch zwei zugehörige, ebenfalls Augustinus gewidmete Fresken an den gegenüberliegenden Westwänden der Seitenschiffe verloren sind. Immerhin sind auf alten Fotografien die beiden erstgenannten Fresken und ihre Stuckrahmung so gut zu erkennen, dass sich ein zwingender Zusammenhang mit den beiden Ölskizzen ergibt, auch wenn eine nähere qualitative und stilistische Beurteilung der Freskomalerei auf dieser Grundlage nicht mehr möglich ist.²⁰

In den letzten Jahren wurde freilich nichtsdestoweniger zu Recht angezweifelt, dass die Ölskizzen und auch die Fresken in das Oeuvre Bergmüllers einzuordnen sind. Wenn man dann anhand der Literaturangaben im Katalog der Deutschen Barockgalerie von 1984 die Rezeptionsgeschichte der Ölskizzen ins frühe 20. Jahrhundert zurückverfolgt (noch frühere Erwähnungen wurden bislang offenbar nicht bekannt), so stellt man fest, dass die Skizzen auch nicht immer mit dem Namen Bergmüller verknüpft waren. Sie werden z. B. als anonym geführt in einem vom Stadtmagistrat Augsburg herausgegebenen *Führer durch das Maximilians-Museum*, der vermutlich 1910 publiziert wurde, sicher aber nach 1908²¹ und noch vor 1916, da in diesem Jahr *Das Maximilians-Museum in Augsburg: Amtl. Führer* veröffentlicht wurde, der als „2., verb. Aufl.“ bezeichnet ist und als dessen Bearbeiter Pius Dirr (seit 1902 Augsburger Stadtarchivar) angegeben wird. Auch dieser Führer belässt die Skizzen in der Anonymität und übernimmt für ihre Beschreibung den exakten Wortlaut des älteren Führers: „3 Skizzen von einem unbekannten Meister zu dreien von den vier

¹⁷ Wie Anm. 1.

¹⁸ Nicht zu verwechseln mit dem benachbarten (und bereits erwähnten) Augsburger Augustiner-Chorherrenstift St. Georg.

¹⁹ „Spätestens 1726 erhielt Johann Georg Bergmüller den Auftrag zur Ausmalung der Kirche. 1732 beendete er die Freskierung.“ Alois Epple: „Die Fresken von Johann Georg Bergmüller in Katholisch Heilig Kreuz in Augsburg“, in: *Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben* 28 (1994), S. 301 – 320, hier: S. 302. Dass der Auftrag spätestens 1726 erfolgte, schließt Epple aus einer 1726 datierten Vorzeichnung zu einem Fresko im rechten Seitenschiff in der Staatlichen Graphischen Sammlung München (S. 314); dass die Arbeiten 1732 abgeschlossen wurden, schließt er aus der Jahreszahl 1732 auf einem Kupferstich, der ein anderes Seitenschiffsfresko abbildet (S. 315). Zur Kupferstichserie nach den Fresken von Hl. Kreuz siehe unten.

²⁰ Auf dem Foto mit der ‚Bekehrung‘ ist aber z. B. erkennbar, dass der (wie oben erwähnt) auf der Skizze nur zaghaft angedeutete Strahl vom Himmel im Fresko zu einem den Gesamteindruck stark mitbestimmenden Motiv ausgebaut ist. Möglicherweise waren diesem Strahl auch die Worte „Tolle lege“ eingeschrieben.

²¹ Der Führer erwähnt den Umbau des Museum im Jahr 1908 (S. XVI). Die Jahreszahl 1910 ist handschriftlich im Exemplar Aug 697a der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg eingetragen.

Fresken, die sich in der Hl. Kreuzkirche hier [d. h. in Augsburg] über den beiden Seitenaltären und gegenüber rechts und links vom Musikchor befinden.“²² Die Formulierung kehrt auch in Führern der 1920er und 1930er Jahre wieder.²³ (Von der dritten Skizze wird unten in IX noch die Rede sein.)

Dass Johann Georg Bergmüller Hl. Kreuz ausgemalt hatte, wird nun bereits im Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts mehrfach erwähnt²⁴ und war somit sicher auch den Verfassern dieser Führer (u. a. dem Stadtarchivar Dirr) bestens bekannt. Wenn sie bei den Augustinus-Skizzen trotzdem von einem „unbekannten Meister“ sprechen, so kann dies eigentlich nur heißen, dass sie in der Ausführung der Deckenfresken durch Bergmüller keinen zwingenden Grund sahen, diesem auch den vierteiligen Augustinus-Zyklus an den Seitenschiffwänden und die zugehörigen Ölskizzen zuzuweisen. Auch als Leopold Riedmüller 1899 das Innere von Hl. Kreuz beschrieb, bezeichnete er zwar Bergmüller als Schöpfer der Deckenfresken, erwähnt den Augustinus-Zyklus aber an anderer Stelle, nicht in Zusammenhang mit den Deckenfresken, und nennt dann auch keinen Künstlernamen zu diesen Bildern.²⁵ Man muss dem Erkenntnisstand im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts sicher keinen allzu großen Stellenwert einräumen bei Beantwortung der Frage, ob Malereien Bergmüller zuzuweisen sind oder nicht; aber da es aufgrund von Bergmüllers Deckenfresken (u. a. in den Seitenschiffen) nahe liegend gewesen wäre, auch die Wandfresken in den Seitenschiffen (samt den Skizzen) für Bergmüller zu beanspruchen, ist es immerhin bemerkenswert, dass dieser Schritt nicht erfolgte.

Spätestens um 1940 schwanden die Bedenken, den Augustinus-Maler mit Bergmüller zu identifizieren: 1940 wies Max Goering in seiner *Deutschen Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts* die Skizze der ‚Bekehrung‘ Bergmüller zu;²⁶ 1947 führte dann Norbert Lieb im Ausstellungskatalog *Süddeutsches Rokoko* beide Skizzen unter diesem Namen.²⁷ Abgesehen davon, dass sich Lieb 1953 im *Führer durch die Städtischen Kunstsammlungen Augsburg* aus unbekannten Gründen auf ein vorsichtiges „wahrscheinlich von Johann Georg Bergmüller“ zurückzog,²⁸ wurden in den folgenden Jahrzehnten keine Zweifel an der Bergmüller-Zuschreibung geäußert: Diedrich übernahm sie in seine Mainzer Dissertation zu den Fresken Bergmüllers (1959),²⁹ Boecker in ihre Innsbrucker Disserta-

²² *Führer* [1910]: S. 60, *Führer* 1916: S. 73.

²³ *Amtlicher Führer Augsburg*, Augsburg [1925], S. 109; *Führer durch das Maximilians-Museum, Historisches Museum der Stadt Augsburg*, hrsg. vom Stadtmagistrat Augsburg [ca. 1935], S. 60. Eine nähere Überprüfung der angenommenen Erscheinungsjahre wurde nicht vorgenommen.

²⁴ Paul von Stetten d. J.: *Kunst-, Gewerb- und Handwerks-Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg 1779, S. 318; Franz Eugen Freiherr von Seida und Landensberg: *Hist. Stat. Beschreibung aller Kirchen-, Schul-, Erziehungs- und Wohltätigkeitsanstalten*, Augsburg u. Leipzig [1811], S. 115; *Wegweiser für die Stadt Augsburg*, Augsburg 1828, S. 42 f.

²⁵ Leopold Riedmüller: *Geschichte des Wunderbarlichen Gutes und der Heiligkreuzkirche in Augsburg*, Augsburg 1899, S. 51. Siehe hierzu auch unten XI.

²⁶ Max Goering: *Deutsche Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts: Von den Manieristen bis zum Klassizismus*, Berlin 1940, S. 20.

²⁷ Norbert Lieb: *Süddeutsches Rokoko Juni – Juli 1947, Augsburg, Schaezlerpalais*, S. 36: Nr. 73, Nr. 74.

²⁸ Norbert Lieb: *Führer durch die Städtischen Kunstsammlungen Augsburg*, Augsburg 1953, S. 46 f.

²⁹ Hans Heinrich Diedrich: *Die Fresken des Johann Georg Bergmüller: Ein Beitrag zur Augsburger Malerei des 18. Jahrhunderts*, Mainz, Univ., Diss., 1959, S. 79 f.

tion zu dessen Ölbildern, Zeichnungen und Druckgraphik (1966);³⁰ sie findet sich in Busharts *Kostbarkeiten aus den Kunstsammlungen der Stadt Augsburg* (1967)³¹ ebenso wie in den Katalogen der Deutschen Barockgalerie aus den Jahren 1970 und 1984.³²

Längere Zeit währte demgegenüber die Unsicherheit, was auf den Skizzen dargestellt sei: Nachdem Goering die Mailänder Gartenszene 1940 noch verschwommen als „Triumph des rechten Glaubens“ bezeichnet hatte, glaubte Lieb 1947 hier zum ersten Mal die Bekehrung des Augustinus zu erkennen, was er vorläufig allerdings noch mit einem Fragezeichen versah. Während der Gegenstand dieser Skizze damit ein für alle Mal geklärt war (Lieb tilgte das Fragezeichen im *Führer* von 1953), setzte sich Liebs Erkenntnis von 1953, dass auch das Gegenstück den hl. Augustinus zeigte (und nicht, wie er selbst noch 1947 vermutet hatte, den hl. Bernhard),³³ nicht so schnell durch: Diedrich (1959), Boecker (1966) und Bushart (1967) blieben weiterhin beim hl. Bernhard („Lactatio“ oder „Vision“ des Heiligen).³⁴ Erst der Katalog der Deutschen Barockgalerie von 1970 griff Liebs Identifizierung des Heiligen als Augustinus wieder auf und wies explizit darauf hin, der hier vorliegende Darstellungstyp dürfe „nicht mit der Lactatio des hl. Bernhard verwechselt werden.“³⁵

Den Umschlag dieses Katalogs zierte der Augustinus aus der Bekehrungsszene, ein Beleg für die bereits erwähnte besondere Wertschätzung, die gerade dieser Skizze seit längerer Zeit entgegengebracht wurde. Diese Wertschätzung spiegelte sich bereits darin, dass Goering 1940 die „Bekehrung“ für die 96 Tafeln auswählte, die einen Überblick über die *Deutsche Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts* gaben, und dass Tintelnot sie 1951 auf einer der acht Farbtafeln abbildete, die seinem Standardwerk zur *Barocken Freskomalerei in Deutschland* beigegeben wurden.³⁶ Diedrich (1959) zählte die Skizze „zu den besten Arbeiten, die Bergmüller in Öltechnik gemalt hat“;³⁷ Boecker (1966) hob sie als „eigenhändig“ hervor;³⁸ für Bushart gehörte sie 1967 „zu den schönsten Staffeleibildern Bergmüllers“ und damit zu den besonderen „Kostbarkeiten“ der Augsburger Kunstsammlungen.³⁹ 1983 repräsentierte sie neben Matthäus Günthers Entwurf für die Kuppel in Rott am Inn die Augsburger Kunst im Rahmen einer Ausstellung, die anhand von 82 Exponaten einen Überblick über die europäische Ölskizze von Tintoretto bis Goya gab.⁴⁰

³⁰ Angela Boecker: *Die Ölbilder, Zeichnungen und Druckgraphik des Augsburger Akademiedirektors Johann Georg Bergmüller (1688 – 1762)*, Innsbruck, Univ., Diss., 1966, S. 36.

³¹ Bruno Bushart: *Kostbarkeiten aus den Kunstsammlungen der Stadt Augsburg: Eine Festgabe zum 125. Jahr der Gründung der Buch- und Kunstdruckerei J. P. Himmer KG*, Augsburg 1967, S. 94 f.

³² *Deutsche Barockgalerie*, Katalogbearb.: Eckhard von Knorre, Augsburg 1970, S. 35, *Barockgalerie* 1984 (wie Anm. 1), S. 37 f.

³³ Lieb 1947 (wie Anm. 27), S. 36: „Heiligenlegende (Hl. Bernhard?)“.

³⁴ Diedrich (wie Anm. 29), S. 80: „Lactatio“; Boecker (wie Anm. 30), S. 36: „Vision“.

³⁵ *Barockgalerie* 1970 (wie Anm. 32), S. 35.

³⁶ Hans Tintelnot: *Die barocke Freskomalerei in Deutschland: Ihre Entwicklung und europäische Wirkung*, München 1951, Tafel 3.

³⁷ Diedrich (wie Anm. 29), S. 79.

³⁸ Boecker (wie Anm. 30), S. 36.

³⁹ Bushart (wie Anm. 31), S. 94 f.

⁴⁰ Jeroen Giltaij: *Malerei aus erster Hand: Ölskizzen von Tintoretto bis Goya*, Rotterdam 1983 (Ausstellungskatalog Rotterdam u. Braunschweig 1983/84); Kat.-Nr. 75, S. 236 – 238. Auch hier wird die „von einer heiteren Stimmung getragenen Darstellung“ betont.

V

Bushart war offenbar der erste, der, vorläufig noch in Form einer lockeren Assoziation, im Zusammenhang mit der Bekehrungsskizze einen noch glanzvolleren Namen als den Bergmüllers ins Spiel brachte, nämlich den seines aus Südtirol zugewanderten Meisterschülers Johann Evangelist Holzer (1709 – 1740) : „Die Gestalt [des Augustinus] kommt den schwermütigen, doch höfischen Figuren Watteaus nahe. Tatsächlich begegnen uns im Bergmüllerkreis, bei Holzer, öfters Anklänge an das Werk Watteaus.“⁴¹ Möglicherweise sind für Busharts Watteau-Reminiscenz vor allem Kostümdetails (Kniebundhosen, Puffärmel) verantwortlich, die aber in der süddeutschen Malerei des 18. Jahrhunderts allgemein gerne für hochgestellte Personen vergangener Epochen genutzt wurden und damit keinen sonderlich spezifischen Bezug zu Holzer herstellen.

1994 ging Eppe dann einen Schritt weiter und spekulierte: „Die Brillanz dieses Ölentwurfs läßt an die Mitwirkung von J. E. Holzer in der Planungsphase der Fresken [von Hl. Kreuz] denken“,⁴² eine etwas lakonisch vorgetragene Hypothese, die einer Anmerkung zufolge durch Rapps Untersuchungen zum beachtlichen Anteil Holzers an der Produktion der Bergmüller-Werkstatt während seines dortigen Aufenthalts (1730 – 1735/36) angeregt wurde.⁴³ Die Hypothese ist insofern legitim, als Bergmüller tatsächlich in den frühen 1730er Jahren in Hl. Kreuz freskierte.⁴⁴

Eppe äußerte die Vermutung im Rahmen eines Aufsatzes, in dem er sich u. a. mit einer im Verlag von Jeremias Wolffs Erben verlegten und in der Vorrede auf 1740 datierten Stichserie zu den Fresken von Hl. Kreuz befasste, die in der früheren Bergmüller-Forschung zwar erwähnt, von Eppe aber erstmals umfassend vorgestellt und kommentiert wurde.⁴⁵ Es ist nun interessant, dass diese Kupferstiche zwar den vollständigen Kreuzzyklus an den Decken der drei Kirchenschiffe abbilden sowie das Fresko im Scheitel der mittleren Chorkuppel (Verehrung des sog. Wunderbarlichen Guts),⁴⁶ damit aber keineswegs alle Teile der freskalen Ausstattung dokumentieren: Es fehlen die Fresken in den Pendentifs der mittleren Chorkuppel, die Fresken in den beiden anderen Kuppeln (Pendentifs; kleinformatige Freskofelder in den Kuppelwölbungen und Laternen)⁴⁷ und eben auch der vierteilige

⁴¹ Bushart (wie Anm. 31), S. 94.

⁴² Eppe 1994 (wie Anm. 19), S. 317.

⁴³ Jürgen Rapp: „J. Holzer fecit sub Directione Domini J. G. Bergmüller: Johann Evangelist Holzer arbeitet für Johann Georg Bergmüller“, in: *Bruckmanns Pantheon* 48 (1990), S. 81 – 109.

⁴⁴ Vgl. zur Datierung oben Anm. 19.

⁴⁵ Eppe 1994 (wie Anm. 19). Eppe vermutet, dass die Stiche nicht direkt nach den Fresken, sondern nach Vorzeichnungen angefertigt wurden (S. 314). Diedrich (wie Anm. 29, S. 78) kannte offenbar nur die Blätter 9, 11, 14 der Stichserie in den Augsburger Kunstsammlungen. Einen Hinweis auf die vollständigen, gebundenen Exemplare der Stichserie in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg (4 Aug 103 und 4 H 50), mit denen auch Eppe arbeitete, gab bereits das Juniblatt in *Mühlbergers Bibliophiler Kalender* 1978 (Bildauswahl und Texte: Dr. Josef Bellot). Die Stichserie im Bayerischen Verbundkatalog unter dem fingierten Titel: *Deckenfresken, darstellend die Passion Christi in der katholischen Kirche Hl. Kreuz in Augsburg*.

⁴⁶ Es handelt sich hier um eine wundertätige Hostie, deren Geschichte ins 12. Jahrhundert zurückreicht.

⁴⁷ Riedmüller (wie Anm. 25), S. 48 f.: „Die Gemälde der ersten [= westlichsten] Chorkuppel sind alttestamentliche Vorbilder des Erlösers, sofern dieser durch sein Blut die Erlösung vollzog ... Die sog. Laterne dieser Kuppel zeigt die Abbildung von Engeln, die einen Kelch mit der blutroten Hostie darüber emporhalten ... Die dritte, über dem Hochaltar sich erhebende Kuppel, enthält in der ‚Laterne‘ das Symbol des Heiligen

Augustinus-Zyklus an den Wänden der Seitenschiffe. Während man sich vielleicht nicht weiter dabei aufhalten wird, dass die kleineren Fresken der Chorkuppeln in der Stichserie nicht berücksichtigt wurden, erscheint es doch eigenartig, dass die Fresken zu Leben und Wirken des Heiligen, nach dessen Regel die Kanoniker von Hl. Kreuz lebten, ausgeklammert wurden; noch dazu in einer Serie, deren Vorrede sich an den damaligen Propst Johann Baptist Dantzer richtet. Hier könnte durchaus der Verdacht aufkommen, dass der Augustinus-Zyklus überhaupt nicht im Zusammenhang mit der Ausmalung von Hl. Kreuz durch Bergmüller in den späten 1720er bzw. frühen 1730er Jahren entstand, sondern erst nachträglich (nach Publikation der Stiche im Jahr 1740) hinzugefügt wurde, eventuell durch einen anderen Maler, dem man dann auch die beiden Augsburger Ölskizzen zuweisen müsste.⁴⁸

Epple zog aus der Zusammensetzung der Stichserie allerdings keine Rückschlüsse auf die Person des Augustinus-Freskant: Er beließ die beiden östlichen Bilder und die zugehörigen Augsburger Skizzen bei Bergmüller (bringt lediglich, wie erwähnt, die „Mitwirkung“ Holzers in Vorschlag); und wenn er in den beiden Augustinus-Szenen an den westlichen Seitenwänden eine spätere Ergänzung durch einen anderen Maler sieht, so sind ganz andere Gründe dafür ausschlaggebend als die Zusammensetzung der Stichserie. (Hierauf wird in IX noch näher einzugehen sein.)

VI

Als die vorsichtigen Ansätze Busharts und Epples, die beiden Augsburger Ölskizzen mit Holzer in Verbindung zu bringen, dann 2009 von Rapp aufgegriffen wurden und er die beiden Bilder nun dezidiert als die „frühesten Freskoentwürfe des Johann Evangelist Holzer in Augsburg“ ansprach, war für ihn das Fehlen der Augustinus-Szenen sehr wohl signifikant:

Die Verbindung [der Augustinus-Ölskizzen] mit Bergmüllers Freskopjekt [in Hl. Kreuz] mag wahrscheinlich sein, zwingend ist sie jedoch nicht. Denn auch die heute als bedeutend eingestuften Augustinus-Fresken erscheinen nämlich in der wichtigen Stichfolge nicht. Damit erweist sich, dass sie auch nicht zwingend mit dem Großprojekt von Bergmüllers Deckenfresken verbunden sind.⁴⁹

Geistes ... Die rings um den unteren Kuppelrand laufenden Darstellungen behandeln den Ursprung des Wunderbarlichen Gutes und seiner Verherrlichung.“ Inwieweit sich Riedmüller hier auf die Pendentiffresken bezieht, ist noch ungeklärt. Bei der mittleren Kuppel geht er nur auf Bergmüllers zentrales Fresko ein, nicht auf die Pendentiffresken.

⁴⁸ Kurz aufhalten könnte man sich bei dem Umstand, dass Paul von Stetten d. J. in seiner *Beschreibung der Reichs-Stadt Augsburg* (1788, S. 173) einerseits relativ detaillierte Angaben zum Freskenschmuck von Hl. Kreuz macht, andererseits die Augustinus-Fresken keines Wortes würdigt. Aber selbst wenn man annimmt, dass Stettens Aufzeichnungen zur *Beschreibung* teilweise einige Jahre vor ihrer Drucklegung angefertigt wurden, wird man aus der Lücke kaum ableiten, dass die Fresken zum Zeitpunkt von Stettens Vorarbeiten noch nicht vorhanden waren: Vor allem aufgrund des Zeugnisses der Ölskizzen möchte man sie kaum erst in den 1780er Jahren ansiedeln. Da auch Stettens Aufzählung der Deckenfresken des Hauptschiffes selektiv ist, wird man davon ausgehen, dass er, warum auch immer, die Augustinus-Fresken einfach ignoriert hat.

⁴⁹ Jürgen Rapp: „Die frühesten Freskoentwürfe des Johann Evangelist Holzer in Augsburg“, in: *Das Münster* 62, Nr. 4, 2009 (gedruckt 2010), S. 290 – 296, hier: S. 291. Die Zuweisung der ‚Bekehrung‘ bereits in Jürgen Rapp: „Die Thesenblätter nach Entwürfen von Johann Evangelist Holzer“, in: *Johann Evangelist Holzer*

Das Problem ist freilich, dass dieser Sachverhalt schwerlich ins Feld geführt werden kann, um Holzer mit den Augustinus-Fresken in Verbindung zu bringen. Denn auch wenn man annimmt, dass Holzer, „dessen Genie sich am Beginn unter der Obhut des Werkstattmeisters verbergen musste“, ⁵⁰ tatsächlich von Bergmüller in die Ausmalung von Hl. Kreuz einbezogen wurde: Holzers Beitrag (geschaffen eben „unter der Obhut des Werkstattmeisters“) hätte in diesem Fall letztlich wohl doch einen Bestandteil des Bergmüller’schen „Großprojekts“ der Ausmalung gebildet. Bergmüller hätte sicher angestrebt, dass Holzers Beitrag in dem unter seinem (Bergmüllers) Namen laufenden „Großprojekt“ aufging und nicht als separate Leistung wahrgenommen wurde; ähnlich wie er durch seine Signatur zwei Seitenaltarbilder in der Eichstätter Schutzengelkirche (Kreuzigung, Regina angelorum) für sich bzw. seine Werkstatt vereinnahmte, die von Rapp ebenfalls als Werke Holzers unter der „Obhut“ Bergmüllers in Vorschlag gebracht wurden. ⁵¹ Wenn Holzer also an den Augustinus-Fresken in irgendeiner Form beteiligt war: Das Fehlen der Fresken in einer Stichserie nach einem Bergmüller’schen „Großprojekt“ ließe sich damit kaum erklären.

Die Stichserie spielt freilich in Rapps Argumentation letztlich eine periphere Rolle. Weit mehr ist es ihm darum zu tun, den Maler der Augustinus-Ölskizzen als ein künstlerisches Temperament zu charakterisieren, das sich von Bergmüller stark unterscheidet und durch ein weit höheres Maß an „Sensibilität“ auszeichnet, für Rapp „das durchgehende Charakteristikum des Bozzetto-Malers“ (S. 292). ⁵² An der ‚Bekehrung‘ rühmt er den „Reiz des leicht exaltierten schlanken Jünglings“ (S. 290), die „raffiniert schlanke Eleganz des Protagonisten“, die „subtile Atmosphäre der Umgebung“ und die „Vorführung feinsten Taktilität an den Oberflächen“ (S. 292); bei der Blut-und-Milch-Szene weist er darauf hin, wie der Maler darauf bedacht ist, „bereits im Duktus des Farbauftrags die Erregungen der Seele zu visualisieren“ und wie „Malduktus und Darstellung ... das visionäre Pathos der Szene aus[drücken], das die Exaltation einer Verzückung mit Verve in Szene setzt.“ (S. 292) All diese treffenden, prägnanten und suggestiven Formulierungen sind durchaus dazu angetan, die Zuschreibung der Ölskizzen an Bergmüller, den Meister der „sorgfältige[n], von Kontur gebändigte[n] Farbflächen“ (S. 292), als ausgesprochen fragwürdig erscheinen zu lassen. Daneben wird dieser Zuschreibung weiterer Boden entzogen, wenn Rapp zu Recht darauf hinweist, dass Bergmüller für die Vorbereitung von Fresken die Technik der (kolorierten) Federzeichnung bevorzugte und sein Ölmodell für das Langhausfresko in Dießen (1736) mit den Augsburger Skizzen stilistisch kaum kompatibel ist (S. 291).

Mit diesen Beobachtungen verhält es sich allerdings wieder ähnlich wie mit dem Fehlen der Augustinus-Szenen in der Kupferstichserie: Hier wird ein Gedankengang initiiert, der von Bergmüller wegführt, aber deswegen nicht zwangsläufig hin zur „unverbrauchten Impulsivität und Phantasie des 20-jährigen Johann Evangelist Holzer“ (S. 291). Denn Rapps Worte und Wendungen mögen trefflich die Distanz der Ölskizzen zu Bergmüllers Stil um-

(1709 – 1740) = *Der Schlern: Monatszeitschrift für Südtiroler Landeskunde* 83, 11 (2009), S. 82 – 127, hier: S. 118.

⁵⁰ Rapp, „Freskoentwürfe“ (wie Anm. 49), S. 291.

⁵¹ Rapp 1990 (wie Anm. 43), S. 96 ff., S. 109.

⁵² Im Folgenden die Seitenzahlen zu Rapp, „Freskoentwürfe“ (wie Anm. 49) jeweils unmittelbar nach den Zitaten.

reißen, aber was fehlt, sind genügend präzise Gegenüberstellungen der Ölskizzen und gesicherter Werke Holzers, durch die überzeugend und anschaulich belegt wird, dass die von Rapp eloquent beschriebene künstlerische Handschrift der Skizzen tatsächlich Holzer gehört. Zwar sieht Rapp im Augustinus der ‚Bekehrung‘ einen „Verwandte[n] des ‚Bruder Lustig‘ aus Holzers früher Radierfolge der ‚Vier Temperamente‘“ (S. 290) und einen Vorläufer des Franz Xaver aus Holzers Thesenblatt von 1739 (S. 294), zwar setzt er die besiegt Laster der ‚Bekehrung‘ in Beziehung zur entsprechenden Gruppe in Holzers ‚Sieg des Christentums‘ in Meran. Doch stellt sich in diesen Fällen die Frage, ob man aus dem Umstand, dass hier Figuren ähnliche Körperhaltungen einnehmen bzw. ähnlich kostümiert sind, sofort den Schluss ziehen kann, dass derselbe Künstler am Werk war.

Schwerer wiegt auf den ersten Blick Rapps Hinweis auf die „Tendenz zu überfeinerter Längung der Gliedmaßen“ beim jungen Holzer (S. 292), da gedehnte Körper in der Tat zu den auffälligen Merkmalen der Blut-und-Milch-Szene gehören. Freilich spricht diese anatomische Verwandtschaft nur so lange für eine Zuschreibung der Ölskizzen an Holzer, solange man nach deren Maler im unmittelbaren Umfeld Bergmüllers sucht. Sobald man keinen direkten Zusammenhang des Augustinus-Zyklus mit Bergmüllers Deckenmalereien mehr annimmt und den Suchradius nach dem Augustinus-Maler dementsprechend erweitert (wozu z. B. die Stichserie anregen könnte), erscheinen sowohl die gelängten Körper als auch die von Rapp angeführten Charakteristika wie Verfeinerung, Raffinesse und Sensibilität (und auch die laut Epple auf Holzer verweisende „Brillanz“)⁵³ als Elemente eines virtuos gehandhabten Rokokos, wie es von mehreren Augsburger Malern spätestens ab der Mitte des Jahrhunderts gepflegt wurde. Welcher von ihnen, so kann man sich nun fragen, käme am ehesten in Frage, wenn man bereit ist, die Augustinus-Szenen aus dem Bergmüller-Kontext herauszulösen?

VII

1808 veröffentlichte der Augsburger Arzt und Gelehrte Joseph von Ahorner im *Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol* einen biographischen Abriss seines Onkels, des 1728 in Imst geborenen und seit 1751 in Augsburg ansässigen Malers Joseph Mages:⁵⁴

In der katholischen Kirche zum h. Kreuz [in Augsburg] befinden sich von ihm an den Seitenwänden des Chores acht Stücke in Oel gemalt, wovon die vier ersten die Geschichte des so genannten wunderbarlichen Gutes, die vier anderen aber die von demselben an den vier Elementen, nämlich bei Feuersbrünsten, Ueberschwemmungen, Erdbeben und Stürmen gewirkten Wunder vorstellen: alles ist hier groß, alles lebhaft dargestellt, alles vor-

⁵³ Wie Anm. 42.

⁵⁴ Joseph Georg Franz von Paula Ahorner von Ahornrain (Augsburg 1764 – Augsburg 1839). Väterlicherseits entstammte er einer aus dem Pustertal zugewanderten Familie; seine Mutter war die Schwester des Joseph Mages. Edith Seidl: „Der katholische Arzt Joseph von Ahorner (1764 – 1839)“, in: Carl A. Hoffmann (Hrsg.): *Die Integration in den modernen Staat: Ostschwaben, Oberschwaben und Vorarlberg im 19. Jahrhundert*, Konstanz 2007, S. 181–200.

trefflich gruppiert. Auch ist die Kuppel von ihm auf nassen Kalk gemalt, und oben an der Decke des Plafonds an den vier Ecken die Geschichte des h. Augustin, die sehr geschätzt wird.⁵⁵

Die zuletzt zitierte Angabe Ahorners zu den Bildern „an den vier Ecken“ interessiert im vorliegenden Zusammenhang natürlich am meisten; zunächst aber ein paar Überlegungen zu den anderen bei Ahorner genannten Bildern. Vergleichsweise unproblematisch sind die Bilder „an den Seitenwänden des Chores“, da sie auch in anderer Literatur Mages zugewiesen werden.⁵⁶ Bereits Stetten erwähnt 1788 „zur Seite des Chors ... verschiedene große Stücke, von Wundern des wunderthätigen Gutes, von Jos. Mages gemalt“;⁵⁷ und auch Seida berichtet 1811 von diesen Bildern. Während er Bergmüllers Fresken zum Thema des Kreuzes lediglich wohlwollend zugesteht, sie „gewähren dem Beschauer einen angenehmen Genuß“, findet er für Mages wesentlich wärmere Worte:

Joseph Mages ... einer der berühmtesten Historien- und Freskomaler seiner Zeit, dessen Färbung helle, dessen Behandlung leicht und keck, und dessen Geschmack dem neuern / Venetianischen ähnlich ist, verfertigte für die heil. Kreuzkirche mehrere große Stücke, welche die Wunder des sogenannten wunderthätigen Guts versinnlichen.⁵⁸

Riedmüllers Beschreibung der Hl.-Kreuz-Kirche von 1899 bestätigt Ahorners Angaben, indem explizit eine vierteilige Serie zur Geschichte des Wunderbarlichen Guts und eine vierteilige Serie zu den Elementen genannt werden;⁵⁹ auch Stadtführer aus den 1920er Jahren erwähnen die Bilder, allerdings nur die Serie der Elemente.⁶⁰

Mehr Kopfzerbrechen bereitet Ahorners vage Angabe, Mages habe „die Kuppel ... auf nassem Kalk gemalt“; doch muss hier nicht zwangsläufig eine Fehlzuschreibung der Bergmüller'schen ‚Verehrung des Wunderbarlichen Guts‘ in der mittleren Chorkuppel vorliegen. Ahorner könnte sich auf kleinere Fresken in den flankierenden Kuppeln beziehen, die Riedmüller 1899 (zumindest teilweise) beschrieben hatte, allerdings mit Zuweisung an Bergmüller.⁶¹ Der Augsburger *Wegweiser* von 1828 erläutert etwas präziser, „an der Decke“ befänden sich „al Fresco von Mages aus Imst die Wunder des wunderthätigen Gu-

⁵⁵ Joseph von Ahorner: „Biographische Notizen von dem Maler Joseph Mages“, in: *Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol* 4 (1808), S. 303 – 308, hier: S. 305. Dass diese Passage bei der Diskussion der freskalen Ausstattung von Hl. Kreuz und der Augsburger Augustinus-Ölskizzen zumindest berücksichtigt werden sollte, habe ich bereits erwähnt in *Zum Anteil von Joseph Mages und Johann Joseph Anton Huber an der malerischen Ausstattung der Zisterzienserinnenklosterkirche Oberschönenfeld*, Augsburg 2009, S. 5, Anm. 12; <http://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/volltexte/2009/1403/>.

⁵⁶ Die im Krieg zerstörten Bilder sind z. T. auf alten Aufnahmen zu erkennen, die aber keine nähere Beurteilung zulassen.

⁵⁷ Stetten 1788 (wie Anm. 48), S. 174.

⁵⁸ Seida (wie Anm. 24), S. 115 f.

⁵⁹ Riedmüller (wie Anm. 25), S. 50: „An den Seitenwänden des Chores befinden sich vier Bilder, welche die Entstehungsgeschichte des Wunderbarlichen Gutes zum Gegenstand haben, während die vier hinter dem Kommuniongitter befindlichen Gemälde die Hilfe der wunderbaren Hostie in den Gefahren, die von den vier Elementen drohen, versinnbildlichen. Sie stammen von dem berühmten Historienmaler Josef Mages.“

⁶⁰ *Ämtlicher Führer Augsburg*, Augsburg [1925], S. 84: „Im Chor vier große Bilder von Jos. Mages: Wunder an den vier Elementen: links ‚Sturm und Überschwemmung‘, rechts ‚Feuersbrunst und Erdbeben‘“; so auch *Ämtlicher Führer Augsburg*, Augsburg [1927], S. 87.

⁶¹ Vgl. hierzu die in Anm. 47 zitierten Angaben Riedmüllers (1899) zu den Fresken in den Kuppeln. Riedmüller gibt allerdings zu den „zahlreiche[n], treffliche[n] Deckengemälden“ pauschal an: „Sie stammen von Johann Georg Bergmüller.“ (S. 47)

tes“,⁶² was nun freilich den Verdacht erwecken könnte, dass diese Angabe auf einer Kontamination von Bergmüllers Deckenfresko in der mittleren Chorkuppel und Mages' Ölbildern an den Chorwänden beruht.

Freilich berichtet auch Riedmiller ca. 170 Jahre später zum einen von Mages' Ölbildern im Chor (darunter die „Entstehungsgeschichte des Wunderbarlichen Gutes“), zum anderen von Fresken zum Thema Wunderbarliches Gut in der Kuppel über dem Hochaltar (also nicht der mittleren Kuppel mit dem durch den Stich überlieferten Bergmüller-Fresko), und zwar Fresken zum „Ursprung des Wunderbarlichen Gutes und seiner Verherrlichung“. Könnte es sein, dass diese zuletzt genannten Fresken nicht von Bergmüller herrühren, wie Riedmiller annimmt, sondern von Mages, d. h., dass die zitierte Angabe im Stadtführer von 1828 zutrifft? Es wäre allerdings erklärungsbedürftig, dass die Augustiner-Chorherren Mages beauftragten, die Geschichte des Wunderbarlichen Guts sowohl an eine Chorkuppel zu malen als auch auf Leinwände, die dann mehr oder weniger darunter an der Wand angebracht wurden. Etwas plausibler wird eine solche thematische Verdoppelung in unmittelbarer Nachbarschaft, wenn man hierin ein Resultat von Aktivitäten während unterschiedlicher Ausstattungsphasen vermutet. Das würde dann eher dafür sprechen, dass die Fresken in der Kuppel über dem Hochaltar zur Bergmüller'schen Ausmalung gehören, die um 1730 entstand und damit mehrere Jahrzehnte vor den Ölbildern Mages', der 1751 in Augsburg die Malergerechtigkeit erwarb.

Die Frage kann hier nicht gelöst werden; und da Zweifel an Ahorners Aussage, Mages habe eine Kuppel in Hl. Kreuz „auf nassen Kalk gemalt“, somit nicht ausgeräumt werden können, wird man natürlich auch Ahorners Behauptung, Mages sei der Schöpfer der „Geschichte des h. Augustin“, mit einer gewissen Skepsis zur Kenntnis nehmen; dies um so mehr, als sich zwar in der Literatur Belege dafür finden lassen, dass die Augustinus-Szenen nicht immer mit Bergmüller assoziiert wurden (siehe oben), Ahorner und die späteren, auf seiner Kurzbiographie aufbauenden Quellen⁶³ aber offenbar bis in die unmittelbare Gegenwart hinein den einzigen Traditionsstrang bilden, der hier explizit Mages nennt.

Immerhin: Nimmt man zu den mehrfach für Mages beanspruchten Ölbildern an den Chorwänden von Hl. Kreuz noch hinzu, dass Mages auch das Refektorium von Hl. Kreuz mit Gemälden ausgestattet hatte⁶⁴ und dass sich in der heutigen Klausur des Dominikaner-

⁶² Wegweiser (wie Anm. 24), S. 43.

⁶³ Ahorner (wie Anm. 55) wird als Quelle angegeben in: Joseph von Lemmen: *Tirolisches Künstler-Lexikon*, Innsbruck 1830, S. 158; Georg Kaspar Nagler: *Neues Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 8, München 1839, S. 181. Lemmen und Nagler wiederum werden als Quellen genutzt in: Constantin von Wurzbach: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 16, Wien 1867, S. 264; *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 20, Leipzig 1884, S. 59 (Rudolf Müller). In Hammers Eintrag in Thieme-Becker werden Mages' Arbeiten für Hl. Kreuz überhaupt nicht mehr erwähnt. Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 23, Leipzig 1929, S. 555.

⁶⁴ Der *Eilfte Jahresbericht von dem Verwaltungsausschusse des Innsbrucker Ferdinandeums* (1834) führt auf S. XII als Neuzugang zu den Sammlungen auf: „Neun große Gemälde, allegorische Figuren, einst im Speisesaale des Klosters zum h. Kreuz in Augsburg, von Joseph Mages“, ein Geschenk „vom Herrn Buchhändler A[lois] Eurisch zu Augsburg“. Ringler vermerkte zu diesen Bildern 1973: „Derzeitiger Verbleib ... unbekannt“; vgl. Josef Ringler: *Die barocke Tafelmalerei in Tirol: Versuch einer topographisch-statistischen Übersicht*, Innsbruck [u. a.] 1973 (Tiroler Wirtschaftsstudien; 29), S. 150. Die Bilder sind nach wie vor verschollen (Auskunft Eleonore Gürtler, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 2009).

klosters bei Hl. Kreuz zwei Altarbilder von seiner Hand erhalten haben,⁶⁵ so entsteht fast der Eindruck, dass Mages zeitweise der Hausmaler der Augsburger Augustiner-Chorherren war. Er erscheint damit also durchaus als ein plausibler Kandidat für die Autorschaft der Augustinus-Szenen und der zugehörigen Ölskizzen, zumal von ihm bekannt ist, dass er seine Wandmalereien des öfteren durch Ölskizzen vorbereitete. Die Fresken können nicht mehr auf ihre stilistischen Eigenarten hin untersucht werden; damit bleibt also die Frage, ob sich in den beiden Ölskizzen die Handschrift Mages' ausmachen lässt.

VIII

Eine Gegenüberstellung der beiden Augsburger Ölskizzen und eines Ausschnitts aus dem erst kürzlich identifizierten Entwurf Mages' für das Langhausfresko der Pfarrkirche Häder (Kr. Augsburg, 1765; Abb. 4)⁶⁶ zeigt, dass sich durchaus Berührungspunkte ergeben im Hinblick auf den Malduktus, die brillante Buntfarbigkeit,⁶⁷ das lebhafte Licht-Schatten-Spiel, die Art und Weise, wie mit feinen Pinselstrichen nervöse Akzente gesetzt werden, oder auch die Art und Weise, wie Gesichter angedeutet werden.

Auch Detailvergleiche der Augsburger Ölskizzen mit weiteren, nun größerformatigen Werken Mages' können zumindest Indizien für seine Autorschaft beisteuern. Besonders aufschlussreich ist ein Vergleich des zwischen Christus und Maria platzierten Augustinus mit dem hl. Alto aus der Quellwunderszene in Mages' Deckenfresko im Beichtraum der Klosterkirche Altomünster (Kr. Dachau, 1767; Abb. 7 – 8). Es handelt sich hier in beiden Fällen um aufrecht stehende Figuren in Frontalansicht, in denen aber doch subtile Bewegungsimpulse wirksam werden, die sie letztlich als nicht besonders standfest, sondern eher angespannt erscheinen lassen und insgesamt eine Aura des Manierierten oder sogar leicht Präziösen erzeugen. Besonders deutlich wird dies an Alto, der sich auf dem abschüssigen Grund gegen das Abrutschen sichern muss und zu diesem Zweck leicht in die Knie gegangen ist. Aber auch die Haltung des Augustinus hat etwas Labiles, behutsam Balancierendes in der Art und Weise, wie er den rechten Fuß vor den linken setzt und sich leicht in Richtung Kruzifix neigt, so dass der Körper ansatzweise einen nach links hin offenen Bogen bildet.

⁶⁵ Magdalena unter dem Kreuz; Vision hl. Augustinus; *Amtlicher Führer Augsburg* [1925], S. 84: „In der Seitenkapelle rechts des Chors Altarblatt von Mages.“ (So auch *Amtlicher Führer Augsburg* [1927], S. 87.) Ob es auch etwas mit den Augustinern von Hl. Kreuz zu tun hat, dass Mages den Augustinern von Dießen ein Altarblatt für die Dießener Pfarrkirche in St. Georgen lieferte, bedürfte noch der Klärung.

⁶⁶ Ungarische Nationalgalerie, Sammlung Alte Kunst, Inv.-Nr. 81.3 M. Vgl. Enikő Buzási: „Tiroler Maler in der Ungarischen Nationalgalerie: Neu bestimmte Werke von Paul Troger, Joseph Mages und Joseph Ignaz Mildorfer“, in: *Acta historiae artium aedemiae scientiarum hungaricae* 50 (2009), S. 45 – 60, hier: S. 47 – 51. Als Thema wird angegeben „Steinigung des Hl. Stephanus und Marter des Hl. Johannes Evangelist“. Während die (auf Abb. 4 zu sehende) Steinigung korrekt identifiziert ist, handelt es sich bei der gegenüberliegenden Szene um das Martyrium des hl. Vitus.

⁶⁷ Dies kann anhand der hier gezeigten Schwarzweiß-Abbildung nicht nachvollzogen werden; Farbababbildung auf den Internetseiten der Ungarischen Nationalgalerie (<http://www.mng.hu/>; eingesehen April 2011).

Gut vergleichen lässt sich auch die Durchbildung der Köpfe beider Figuren; ebenso kann man dem längsovalen Kopf der Marienstatue und seinen physiognomischen Einzelheiten ähnliche Köpfe aus Mages' gesicherten Werken gegenüberstellen, z. B. den Kopf der Mutter Bernhards aus einem Nebenfresko in der Zisterzienserinnenkirche Oberschönenfeld (Kr. Augsburg, 1768; Abb. 5 – 6).

Betrachten man den roten Mantel des Augustinus in der Bekehrungsszene, so begegnet eine verwandte Art textilen Gestaltens z. B. am Engel auf Mages' Altarbild des hl. Joseph von Copertino in Maihingen (Kr. Donau-Ries, 1768; Abb. 3). Die Baumgruppen sowohl in der Bekehrungsszene als auch in der Begegnung des hl. Alto mit König Pippin im Hauptkuppelfresko in Altomünster (Abb. 2) schließlich kombinieren krumm gewachsene Baumstämme mit eigentümlichem Laubwerk, das sich z. T. aus gerundeten Blättern zusammensetzt (Ölskizze: oberhalb von Augustinus; Altomünster: rechts außen), z. T. farn-, algen- oder sogar palmartigen Strähnen bildet (Ölskizze: links oben, Altomünster: links außen).

IX

Es ist nun daran zu erinnern, dass in den oben zitierten Führern durch das Maximilianmuseum aus dem ersten Viertel des 20. Jahrhunderts von „3 Skizzen“ zu den Augustinus-Fresken in Hl. Kreuz die Rede war, von denen eine mit dem Freskenpaar „rechts und links vom Musikchor“ in Zusammenhang gebracht wurde (d. h., im oberen Bereich der westlichen Wände der Seitenschiffe). Es handelt sich bei dieser bisher ausgeklammerten dritten Skizze um das in den Augsburger Kunstsammlungen unter der Inv.-Nr. 3786 geführte Bild (Abb. 10),⁶⁸ das ebenfalls eines der Standardthemen der barocken Augustinus-Ikonographie aufgreift: Dass der Heilige in seinen Schriften gegen verschiedene Häresien kämpft, wird dadurch versinnbildlicht, dass von der Feder des an seinem Schreibtisch Sitzenden Blitze ausgehen, die Irrlehrer zu Fall bringen; gewissermaßen inspiriert wird er von der Personifikation der Weisheit.⁶⁹ Es soll hier nicht der Versuch unternommen werden, die Rezeptionsgeschichte dieser Skizze im Detail zu klären; in der neueren Literatur hat sich jedenfalls dahingehend Konsens etabliert, dass das Bild den beiden anderen qualitativ deutlich unterlegen ist und keinesfalls Bergmüller zugewiesen werden kann, sondern höchstens einem mäßig begabten Maler seines Umfelds (Alois Mack?).⁷⁰ Freilich wurde

⁶⁸ Das Bild wurde dem Museum 1908 vom Historischen Verein für Schwaben und Neuburg überlassen. Dieselben Angaben machen die Kataloge der Deutschen Barockgalerie, wie bereits eingangs erwähnt, für die ‚Bekehrung‘, während die Provenienz des ‚Augustinus zwischen Christus und Maria‘ unbekannt ist (*Barockgalerie* 1970, wie Anm. 32, S. 35 ff.; *Barockgalerie* 1980, wie Anm. 1, S. 37 ff.). Alle drei Ölskizzen werden aber in dem um 1910 zu datierenden Führer bereits genannt (siehe oben unter IV und Anm. 21).

⁶⁹ Zu diesem Typus gehört auch der in Anm. 4 erwähnte Klauber-Stich, obwohl die Blitze hier von einem assistierenden Putto geschleudert werden.

⁷⁰ *Barockgalerie* 1970 (wie Anm. 32), S. 38 bzw. *Barockgalerie* 1984 (wie Anm. 1), S. 40 : „Johann Georg Bergmüller - Umkreis“; vielleicht Alois Mack. Courcelle (wie Anm. 2), S. 31 : „atelier de Bergmüller“. Der Bildtitel ‚Hl. Augustinus mit Muttergottes‘ in den Katalogen der Deutschen Barockgalerie beruht auf einer Fehldeutung der weiblichen Figur neben Augustinus; richtig bei Courcelle: Personifikation der Weisheit.

nie angezweifelt, dass zumindest eine enge kompositorische Verwandtschaft zwischen dem Fresko und dieser dritten Skizze bestanden haben muss, denn die Bearbeiter der zitierten Führer hatten ja beste Gelegenheit zum Vergleich.

Hamacher wertete 1987 im Rahmen ihrer Arbeit *Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts* die Ölskizze in diesem Sinne, führte aber daneben eine kolorierte Federzeichnung (Abb. 11) in die Diskussion ein, die in wesentlichen Teilen der Bildanlage und Figurendisposition mit der Skizze übereinstimmt, daneben allerdings auch einige Abweichungen aufweist (worauf in X noch zurückzukommen sein wird).⁷¹ Im Unterschied zur Ölskizze zeigt die Zeichnung eine Rahmenform, die dem Fresko entsprochen haben dürfte; dies lässt sich aus den beiden Ölskizzen ‚Bekehrung‘ und ‚Augustinus zwischen Christus und Maria‘ erschließen bzw. aus den beiden zugehörigen Fresken, die auf alten Aufnahmen erkennbar sind. (Vom Fresko ‚Augustinus schreibt gegen die Ketzer‘ haben sich offenbar keinerlei fotografische Spuren erhalten.)

Allerdings trägt die Zeichnung die Beschriftung „Joseph Hartman invinit [sic]“, ⁷² so dass sich Hamacher der Frage stellen musste, wie sich dieser Name mit der in den 1980er Jahren vorherrschenden Meinung verbinden ließ, der zufolge die Augustinus-Fresken (und die beiden zugehörigen Ölskizzen) Werke Bergmüllers waren. Hamacher folgerte, es handle sich bei der Zeichnung tatsächlich um ein Werk Joseph Hartmanns (Tiengen 1721 – Augsburg 1788), jedoch um eine „Kopie nach einem 1732 entstandenen, 1944 zerstörten Fresko neben der Orgel der Augustiner-Chorherrenkirche zum Hl. Kreuz in Augsburg von Johann Georg Bergmüller“, und zwar um eine Kopie „direkt nach dem Fresko“, nicht nach der Ölskizze, die ja eine andere Rahmenform aufweist.⁷³ Hier ist daran zu erinnern, dass Hamacher zu dem Ergebnis ‚Kopie nach Bergmüller‘ kam, weil sie die vorherrschende Meinung zur Autorschaft der Augustinus-Fresken für unproblematisch hielt. Wenn man nun die Autorschaft Bergmüllers anzweifelt (und an seiner Stelle z. B. Mages vermutet) und anschließend Hamachers Gedankengang auf dieser Prämisse aufsetzen lässt, so ergibt sich daraus, dass Hartmann hier nicht Bergmüller, sondern einen anderen Maler kopierte, z. B. Mages. Überliefert die Zeichnung also nicht ein Fresko Bergmüllers, sondern ein Fresko Mages? Der Vollständigkeit halber muss die Hypothese zumindest formuliert werden.

Unabhängig davon, wen Hartmann hier kopierte, scheint es Hamachers Vermutung zuwiderzulaufen, dass er seine Zeichnung als eigene Erfindung bezeichnete (‚invenit‘). Diesen auf den ersten Blick befremdlichen Umstand erklärt Hamacher durch den Verweis auf ästhetische Denkmuster des 18. Jahrhunderts:

Die Eigenständigkeit eines Künstlers lag nicht in den dargebotenen Themen, Motiven oder einzelnen Figuren, sondern in der Art seiner Darstellungsweise, seiner persönlichen Ausdrucksform und im absichtsvollen ‚arrangieren‘ seiner Kompositionen ... Selbst wenn alle Figuren eines Freskos in der Art eines ‚Pasticcios‘ verschiedenen Vorlagen entnommen

⁷¹ Bärbel Hamacher: *Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts*, München 1987 (tuduv-Studien; Reihe Kunstgeschichte; Bd. 25); Kat.-Nr. 127 (Katalog, S. 101 f.); damals Vaduz, Sammlung Ratjen.

⁷² Die dem Schriftbild entsprechende Transkription ‚invinit‘ erstmals bei Prange (siehe unten Anm. 83). Im Folgenden wird die korrekte Form ‚invenit‘ verwendet.

⁷³ Hamacher (wie Anm. 71), Katalog, S. 102.

waren, oder eine ganze Komposition ohne größere Veränderungen übernommen wurde, konnte der Barockkünstler demnach noch mit dem Zusatz ‚invenit‘ signieren, denn entscheidend war die persönliche Interpretation.⁷⁴

Für dieses Originalitätsverständnis führt Hamacher zwei Beispiele an, zum einen die Hartmann-Zeichnung nach Bergmüller, zum anderen eine Zeichnung des Letzten Abendmahls, die die Signatur „Martin Kuen invenit: delin: anno 1763“ trägt⁷⁵ und in der Franz Martin Kuen ganz offensichtlich eine Ölskizze Matthäus Günthers⁷⁶ zu diesem Thema verwertete. Was letzteren Fall angeht, so zeigt ein Vergleich von Zeichnung und Ölskizze, dass Kuen wesentliche Bestandteile der Günther’schen Bildanlage aufgriff, die Vorlage aber doch an mehreren Stellen modifizierte, so dass sich in der Tat das „absichtsvolle ‚arrangieren‘“ und die „persönliche Interpretation“ beobachten lassen, die den Künstler des 18. Jahrhunderts zur Verwendung eines ‚invenit‘ berechtigten. Im Falle von Hartmanns ‚Invention‘ ergibt sich jedoch das Problem, dass sich die Vorlage, das Wandfresko in Hl. Kreuz, heute völlig der Anschauung entzieht und es sich nicht mehr beurteilen lässt, inwieweit der Schöpfer der Zeichnung ‚arrangierte‘ und ‚interpretierte‘. Da die Zeichnung die spezifische Rahmenform des Freskos beibehält, könnte es sich vielleicht sogar um eine ziemlich detailgetreue Kopie handeln, auf der ein ‚invenit‘ dann selbst nach Maßstäben des 18. Jahrhunderts gewagt wäre.

Nachdenken müsste man auch darüber, was überhaupt Hartmann veranlasst haben könnte, eine so sorgfältige Kopie nach dem Wandgemälde Bergmüllers zu erstellen. Aufgrund der Beibehaltung der Rahmenform des Freskos kann Hartmann sie kaum angefertigt haben, um ein eigenes Werk an anderem Ort vorzubereiten; es ist höchst unwahrscheinlich, dass an diesem anderen Ort zufällig derselbe Rahmen erforderlich war. Kopierte Hartmann hier zu Studienzwecken den berühmten älteren Kollegen? Oder fertigte er das Blatt als eine Art Vorzeigeobjekt an, mit dem er potenziellen Auftraggeber bei Bedarf und noch ohne direkten Bezug zum konkreten Auftrag seine Fähigkeiten demonstrieren konnte?

Die Interpretation der Zeichnung als ‚Hartmann nach Bergmüller‘ ist somit mit einigen Fragezeichen verbunden, und man kann durchaus auch ganz andere Spekulationen anstellen. Eppler zog in seinem Hl.-Kreuz-Aufsatz von 1994 aus dem „Joseph Hartmann invenit“ den Schluss, dass der westliche Teil der Augustinus-Serie auf Hartmann zurückgeht: „Da Hartmann auf seinen Entwurf ‚invenit‘ schreibt, ist anzunehmen, daß die beiden rückwärtigen Seitenwandfresken nicht von Bergmüller stammen, sondern später wahrscheinlich von Hartmann dazu gemalt wurden“.⁷⁷ Diese Ergänzung könnte dann frühestens in den 1740er Jahren erfolgt sein, da Hartmann 1741 durch Heirat das Augsburger Bürgerrecht erwarb. Während Hamachers Interpretation der Zeichnung als Kopie nahe legt, dass sie das Fresko getreuer reproduziert als die (wie erwähnt, in Einzelheiten abweichende) Ölskizze, kann man davon nicht mehr unbedingt ausgehen, wenn man Epplers Vermutung für richtig und die Zeichnung für eine Vorarbeit des Freskanten hält: Im Zuge der Umsetzung der

⁷⁴ Hamacher (wie Anm. 71), Text, S. 177 f.

⁷⁵ Berlin, Kunstbibliothek, Inv.-Nr. Hdz 4283; Vorlage für das Chorfresko der Pfarrkirche Göppingen (Kr. Riedlingen).

⁷⁶ Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 1184 (ca. 1745 – 50).

⁷⁷ Eppler 1994 (wie Anm. 19), S. 317.

Zeichnung in ein Wandgemälde könnten Korrekturen vorgenommen worden sein, die in der Ölskizze dann berücksichtigt wurden; denn bei ihr könnte es sich ja um eine Kopie (wenn auch mit verändertem Rahmen) nach dem ausgeführten Fresko handeln.

Während Epples Zuweisung der rückwärtigen Fresken an Hartmann aus der Zeichnung durchaus abgeleitet werden kann (allerdings noch der Überprüfung anhand von für Hartmann gesicherten Zeichnungen bedürfte), überzeugt ein weiteres von ihm vorgebrachtes Argument für die Aufteilung der vier Fresken auf zwei Ausstattungsphasen weniger:

Weiter gilt es zu bedenken, daß sich auf diesem Fresko [Augustinus schreibt gegen die Häretiker an] das Motiv der Vertreibung der fliehenden Laster, wie es auch auf dem gegenüberliegenden Seitenwandfresko [Bekehrung] zu sehen ist, wiederholt. Dies legt die Vermutung nahe, daß dieses rückwärtige Fresko im ursprünglichen Programm nicht vorge-sehen war.⁷⁸

Das Argument überzeugt deswegen nicht, weil zwar in der Tat auf beiden Fresken feindliche Mächte in die Flucht geschlagen werden, es sich im einen Fall (Bekehrung) aber um Laster bzw. weltliche Vergnügungen, im anderen Fall um Häretiker handelt; d. h., es findet keine inhaltliche Wiederholung statt. Selbst wenn es sich bei dem Fackelträger auf der ‚Bekehrung‘ um die Häresie handeln sollte (vgl. Anm. 4), liegt bestenfalls eine inhaltliche Überschneidung vor.

Rapp schloss sich 2009 Eppele in einer Anmerkung seines die beiden Augsburger Ölskizzen für Holzer reklamierenden Aufsatzes im Wesentlichen an:

Seit dem Auftauchen der aquarellierten Feder-Kopie mit der nachträglichen, jedoch authentischen Signatur in schwarzer Tusche ... kann das Fresko an der Westwand rechts der Orgel dem später sehr angesehenen Augsburger Joseph Hartmann ... zugewiesen werden, der es allerdings erst nach Erlangung des Malerrechts im Jahr 1741 offiziell ausführen konnte. Der Bozzetto [d. h., die Augsburger Ölskizze] ist um einige Jahre früher entworfen worden, als Hartmann wohl in der Werkstatt seines Lehrers Johann Michael Moy noch in Unkenntnis der definitiven Rahmung den Entwurf zum dritten Fresko für Heiligkreuz fertigte. Damals hatte die Bergmüller-Werkstatt selbst das Interesse an der Fortführung der Augustinus-Folge offenbar aufgegeben. Mit seiner Signatur auf der qualitätvollen Kopie besteht Hartmann demonstrativ auf dem Recht seiner ursprünglichen Invention, was zur Zeit, als Bergmüller in Augsburg noch dominierte, nicht selbstverständlich war.⁷⁹

Während es Eppele freilich noch offen ließ, wer die dritte Ölskizze malte, sieht Rapp auch in dieser ein Werk Hartmanns, was weder zwangsläufig angenommen werden muss (es könnte sich z. B. auch um eine Paraphrase des Freskos durch einen anderen Maler handeln) noch unmittelbar durch Anschauung nachvollziehbar ist und zumindest einer weiteren stilistischen Begründung bedürfte. Aber selbst wenn man davon ausgeht, dass die Ölskizze ein frühes Stadium im Hartmann'schen Entwurfsprozess darstellt (früh, weil der einfache Rundbogenabschluss oben nicht der Rahmung der Augustinus-Fresken entspricht, wie sie auf den anderen Ölskizzen, der Federzeichnung und den Fotografien der östlichen Fresken ausgeformt ist): Selbst in diesem Fall ist unklar, worauf Rapp seine Annahme stützt, Hartmann sei bereits während seiner Lehrzeit mit der Fertigstellung des Augustinus-Zyklus in Hl. Kreuz befasst gewesen. Näher liegend wäre es, zunächst einmal pauschal die Jahrzehnte

⁷⁸ Eppele 1994 (wie Anm. 19), S. 317.

⁷⁹ Rapp, „Freskoentwürfe“ (wie Anm. 49), S. 294, Anm. 2.

te zwischen seinem Erwerb der Meistergerechtigkeit (1741) und seinem Tod (1788) als den Zeitraum anzusetzen, innerhalb dessen sein Anteil an der Ausmalung von Hl. Kreuz entstand (und dann eventuell zu versuchen, mit Hilfe genauerer Kenntnis von Hartmanns stilistischer Entwicklung diesen Zeitraum einzugrenzen). Wenn man damit die Fixierung auf die späten 1730er und frühen 1740er Jahre aufgibt, könnte sich auch ein plausiblerer Grund als Rapps doch etwas vager ‚Interesseverlust‘ ergeben, warum die Ausmalung von Hl. Kreuz nicht durch die Bergmüller-Werkstatt abgeschlossen wurde: Vielleicht erfolgte diese Fertigstellung erst nach dem Tod Bergmüllers im Jahr 1762. Nicht ganz klar ist des Weiteren, warum Rapp davon ausgeht, dass es sich bei der seiner Meinung nach von Hartmann signierten Zeichnung um eine „qualitätvolle Kopie“ nach dem Fresko handelt: Warum kann es sich nicht um eine sorgfältig ausgearbeitete Vorarbeit zu dem Fresko handeln?

Keinerlei Konsequenzen hat die mit dem Namen Hartmann versehene Zeichnung für Rapps Überzeugung, dass die beiden anderen Ölskizzen (Bekehrung, Blut- und-Milch-Szene) von Holzer stammen. Wenn man nun Rapp so weit folgt, dass eine Zuschreibung der Ölskizzen an Bergmüller fragwürdig ist, aber nicht seine Meinung teilt, dass alles für die Autorschaft Holzers spricht, wird man allerdings zumindest mit dem Gedanken spielen müssen, dass der Namenszug auf der Zeichnung auch relevant sein könnte für die Einordnung der Ölskizzen. Und auch wenn oben zugunsten Joseph Mages' als Schöpfer dieser Ölskizzen argumentiert wurde: Könnte es sein, dass nicht er, sondern Joseph Hartmann die beiden Bilder gemalt hat?

Aber selbst wenn man den in mancherlei Hinsicht Bergmüller verpflichteten Hartmann nicht so ungünstig als bloßen „Handwerker“ beurteilt, wie dies jüngst im *Allgemeinen Künstlerlexikon* geschah,⁸⁰ und z. B. bedenkt, dass ihn die Benediktiner von Rott am Inn und die Augustiner von Baumburg mit den Hochaltarbildern ihrer anspruchsvollen Ausstattungsprojekte beauftragten: Die „Brillanz“ (Epple) bzw. „Raffinesse“ (Rapp) dieser Ölskizzen möchte man ihm nicht unbedingt zutrauen. Und obwohl es Maler gab, die sich sowohl der Zeichnung als auch der Ölskizze als vorbereitender Medien bedienten, wäre es doch etwas eigentümlich, wenn für zwei Fresken eines vierteiligen Zyklus Ölskizzen, für ein weiteres Fresko aber eine kolorierte Federzeichnung angefertigt würde. Um unterschiedliche Stadien im Entwurfsprozess kann es sich kaum handeln, da beide Skizzen und die Zeichnung detailliert und sorgfältig ausgearbeitet sind. (Auf der Bekehrungsszene sind recht unten außerdem Reste einer Quadrierung als Hilfsmittel für die Übertragung auf die Wand erkennbar.)⁸¹ Und für die Annahme, dass es sich bei der Zeichnung nicht um eine Vorarbeit, sondern um eine Kopie nach dem Fresko handelt, dafür wiederum gibt es keinen zwingenden Grund, wenn man Hartmann als Maler des Freskos vermutet.

Wenn man freilich an Mages als Maler der östlichen Fresken bzw. der zugehörigen Ölskizzen festhält, aufgrund der Zeichnung die westlichen Fresken des Augustinus-Zyklus aber Hartmann zuweist, so folgt daraus, dass der Augustinus-Zyklus nach der Tätigkeit Berg-

⁸⁰ Susanna Partsch in *Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 69, Berlin [u.a.] 2011, S. 510: „einer der zahlr. barocken Maler im süd-dt. Raum ..., der zwar sein Handwerk beherrschte, darüber hinaus aber keine künstlerischen Ambitionen besaß.“

⁸¹ *Barockgalerie* 1970 (wie Anm. 32), S. 35; *Barockgalerie* 1984 (wie Anm. 1), S. 37.

müllers in Hl. Kreuz (und unabhängig von ihr) initiiert wurde und außerdem aus unbekannten Gründen auf zwei Maler verteilt wurde. Es ergibt sich also eine sehr komplizierte, mindestens dreistufige Ausmalungsgeschichte mit mehreren Fragezeichen, deren Wahrscheinlichkeit man durchaus anzweifeln mag. Wenn man den Augustinus-Zyklus in die späten 1760er Jahre verlegt, könnte man immerhin daran denken, dass Mages vor seinem Tod 1769 die Freskierung in Oberschönenfeld nicht mehr abschließen konnte und hier Johann Joseph Anton Huber seine Nachfolge antrat. Handelt es sich auch bei den Wandfresken von Hl. Kreuz um einen Auftrag, der ursprünglich Mages erteilt wurde und den dann ein anderer Maler vollenden musste? Lässt sich in diesem Zusammenhang auch der Umstand verwerten, dass Mages in seinem Todesjahr 1769 die Kapelle von Schloss Hardt (Kr. Augsburg) freskierte und Joseph Hartmann das dortige Treppenhaus?⁸²

Als Prange 2010 die inzwischen im Besitz der National Gallery in Washington befindliche Hartmann-Zeichnung im Rahmen eines Ausstellungskataloges erstmals eingehend würdigte,⁸³ sah er keinen Anlass für derartige (vielleicht allzu komplexe) Gedankenspiele. Er belässt die beiden östlichen Augustinus-Fresken samt den zugehörigen Ölskizzen bei Bergmüller (eine problematische Rückkehr zu dem im Laufe des 20. Jahrhunderts etablierten Konsens)⁸⁴ und verweist (vernünftigerweise) die Ölskizze wieder in die Anonymität des Bergmüller-Umkreises. Des weiteren sieht er sich durch den Namen Hartmanns auf der Zeichnung⁸⁵ nicht wie Epple veranlasst, die beiden westlichen Fresken aus Bergmüllers Oeuvre zu streichen; er argumentiert wie Hamacher zugunsten einer Kopie Hartmanns nach Bergmüller:

Similarities between the figure of the recumbent Satan and the heretic from the Conversion of Saint Augustine, as well as the compositional structure dominated in all three paintings by an elaborate, theatrical architectural backdrop, make it probable that all four frescoes were executed around the same time by Bergmüller himself, after all. The curving outline of Hartmann's drawing also matches that of the frescoes, suggesting that the sheet may not be a preparatory design but a drawing after Bergmüller's fresco.

Nun handelt es sich allerdings bei dem Fackelträger in der ‚Bekehrung‘ und dem Satan in der Zeichnung keineswegs um derart idiosynkratische Figuren, dass man daraus zwangsläufig auf denselben Künstler schließen müsste; und auch ‚theatralische‘ Architekturen gehören in einem Maße zum Standardvokabular der Zeit, dass sich ihre Gegenwart nur bedingt dazu eignet, Ölskizzen und Zeichnung (bzw. alle Fresken) ein und demselben Künstler zuzuweisen. Man wird sich des weiteren fragen, warum die offenbar dem ausgeführten Fresko entsprechenden Rahmenkurven unbedingt darauf schließen lassen, dass es sich um eine Kopie nach dem Fresko handelt. Ebenso gut könnte man vermuten, dass hier einem entwerfenden Künstler die Beschaffenheit des für das Fresko zur Verfügung stehenden Feldes bereits bekannt war. (Auch die beiden Ölskizzen der ‚Bekehrung‘ und der ‚Blut-

⁸² Alle Fresken 1946 durch Brand zerstört.

⁸³ Peter Prange [u. a.]: *German Master Drawings from the Wolfgang Ratjen Collection 1580 – 1900* (Ausstellungskatalog National Gallery of Art, Washington) [u. a.] 2010, Kat.-Nr. 35, S. 126. Die Seitenzahl gilt für alle folgenden Verweise auf Prange.

⁸⁴ Prange (wie Anm. 83) geht nicht auf Rapps Holzer-These von 2009/10 ein („Freskoentwürfe“, wie Anm. 49). Möglicherweise erschien der Aufsatz zu spät, als dass er ihn noch hätte berücksichtigen können.

⁸⁵ Prange (wie Anm. 83) erwähnt erstmals auch eine rückseitige Bleistiftbeschriftung „J Hartman fec 176[..]“.

und-Milch-Szene‘ weisen bereits die Rahmenform der Fresken auf, woraus aber noch nie der Schluss gezogen wurde, es handle sich um Kopien nach den Fresken.)

Für die Erklärung des ‚invenit‘ auf einer Kopie verweist Prange zunächst auf Hamacher; daneben sei es auch denkbar, dass der ‚invenit‘-Vermerk keine Signatur darstelle, sondern eine Zuweisung der Zeichnung an Hartmann durch einen Zeitgenossen („attribution by another contemporary hand“). Als ein Indiz, das in diese Richtung deuten könnte, führt Prange die auf dem Blatt verwendeten unterschiedlichen Tintenarten an. Dieser Umstand fiel bereits Rapp auf, der daraus aber keinen Zweifel an der Authentizität des Schriftzugs ableiten wollte („...mit der nachträglichen, jedoch authentischen Signatur“); Prange gibt nun zu bedenken: „The difference in the inks used in the drawing and the inscription could also mean that this is no signature but an attribution by another contemporary hand.“ Die Verwendung einer anders beschaffenen Tinte für die Beschriftung muss zwar nicht bedeuten, dass es sich um kein Autograph handelt (Hartmann könnte die Zeichnung zu einem späteren Zeitpunkt signiert haben); aber in der Tat sollte man die Ergänzung der Beschriftung durch eine andere Hand nicht ausschließen.

Wenn dies der Fall ist, könnte man die Aussage ‚invenit‘ damit erklären, dass dem Schreiber nicht bekannt war, dass es sich um eine Kopie nach Bergmüller (oder nach einem anderen Maler) handelt. Man könnte sogar des weiteren überlegen (wofür Prange aber keinen Anlass sieht), ob dieser unbekannte Schreiber sich nicht nur im Hinblick auf das ‚invenit‘ irrte, sondern vielleicht sogar im Hinblick auf den Künstlernamen Hartmann. Wollte man sich tatsächlich aufgrund einer solchen Spekulation auf eine Diskussion um die Autorschaft der Zeichnung einlassen, so wäre eine Überprüfung der für Hartmann gesicherten Zeichnungen erforderlich bzw. der Zeichnungen der Maler (z. B. Mages’), die man ansonsten mit dem Augustinus-Zyklus in Verbindung bringen möchte.

X

Noch kurz einzugehen wäre auf motivische Unterschiede zwischen der Zeichnung und der Ölskizze. Diese betreffen z. B. die Hintergrundarchitektur oder den Dämonen rechts, der sich in der Ölskizze eine Maske vom Gesicht reißt (ein im Zusammenhang mit dem Sturz der Häresie eher ungewöhnliches Motiv), in der Zeichnung hingegen an den Kopf fasst, eine standardisierte Geste zum Ausdruck der Verzweiflung, die diesem Kontext eher entspricht.

Schwierigkeiten bereitet die Identifikation des Objekts, das auf Ölskizze und Zeichnung jeweils links außen aufragt, allerdings trotz ähnlicher Silhouette recht unterschiedlich gestaltet ist. Auf der Ölskizze handelt es sich um einen Obelisk bzw. eine Art spitze Pyramide mit Büscheln aus langen, dünnen Blättern; auf der Zeichnung um einen grünen Kegel, dessen Oberfläche sich aus langen, überlappenden Blättern zusammensetzen scheint und der von einer Ranke mit vorwiegend ovalen Blättern umwunden wird. Diesen Gegen-

stand deuten die Kataloge der Deutschen Barockgalerie (in Bezug auf die Ölskizze) und im Anschluss daran Prange (in Bezug auf die Zeichnung) als einen die Kirche symbolisierenden Obelisk, den die Irrlehrer zu Fall bringen wollen.⁸⁶

Mehreres an dieser Interpretation kann nicht recht befriedigen: Zum einen sind der Obelisk oder auch die formal verwandte Pyramide als Kirchensymbole in der süddeutschen Malerei des 18. Jahrhunderts zumindest nicht üblich;⁸⁷ zum anderen fällt es schwer, in dem Gegenstand auf der Zeichnung überhaupt einen Obelisk zu erkennen. Gegen die Interpretation als Kirchensymbol spricht schließlich, dass die beiden Männer links unten, die mit dem Gegenstand in Berührung kommen (der Mann, der einen Ketzerhut mit Schriftzeichen trägt, und der in Rückansicht gegebenen Mann mit nacktem Oberkörper), diesen eher zu stützen oder wenigstens in Balance zu halten scheinen. Hätte der Künstler wirklich einen gegen die Kirche gerichteten ‚Umsturzversuch‘ darstellen sollen, so hätte er diesen Gedanken ausgesprochen missverständlich umgesetzt; und Anlass zu Missverständnissen könnte auch geben, dass Augustinus seine Blitze aussendende Feder mit der Spitze genau auf das Kirchensymbol hin ausrichtet. Oder soll man annehmen, dass die Art und Weise, wie die Blitze zunächst auf den sog. Obelisk zusteuern und dann einen Haken in Richtung auf die Irrlehrer schlagen, so zu verstehen ist, dass Augustinus mit Hilfe der Kirche die Irrlehrer zu Fall bringt?

Wenn man auf der Suche nach alternativen Deutungen an der Idee Obelisk/Pyramide festhält, könnte man daran denken, dass eine (trapezförmig abgestumpfte) Pyramide auf einem Wandfresko Matthäus Günthers in Rottenbuch zu erkennen ist, auf dem Augustinus mit Manichäern disputiert; ebenso an die Pyramide in der Szene des predigenden Augustinus auf Felix Anton Schefflers Langhausfresko in Baumburg. Nach Courcelle⁸⁸ dienen diese architektonischen Details dazu, das Geschehen in Afrika anzusiedeln; möchte die Ölskizze also zum Ausdruck bringen, dass Augustinus in Afrika gegen Irrlehren kämpfte? Inwiefern das Gebilde auf der Zeichnung freilich Afrika repräsentieren könnte, ist völlig unklar. So eigenartig ist dieses Gebilde, dass es fast wieder nahe legt, der Zeichner habe hier tatsächlich ein bereits bestehendes Fresko kopiert und dabei diese Partie, vielleicht weil er sie nicht richtig erkennen oder deuten konnte, falsch wiedergegeben.

⁸⁶ Nicht erwähnt bei Courcelle (wie Anm. 2), S. 31 f.

⁸⁷ Kein Hinweis in diese Richtung bei Engelbert Kirschbaum (Hrsg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3, Rom [u. a.] 1994 (Sonderausgabe; urspr. Freiburg [u. a.] 1971), S. 337 bzw. 482 f.

⁸⁸ Courcelle (wie Anm. 2), S. 45 bzw. 79.

XI

Offen ist weiterhin auch, ob jemals noch Bilddokumente zum vierten Fresko des Augustinus-Zyklus auftauchen werden, seien es nun Fotografien oder vorbereitende Arbeiten. Über das Aussehen dieses Freskos ist derzeit überhaupt nichts bekannt; immerhin nannte Riedmüller 1899 dessen Thema, als er die Augustinus-Szenen in seiner Beschreibung von Hl. Kreuz erwähnte (ohne, wie bereits erwähnt, diese Bilder mit den Bergmüller'schen Deckenfresken in Zusammenhang zu bringen): „Oberhalb der Altäre Bilder des hl. Augustinus als Jüngling [Bekehrung] und Mann [Blut Christi und Milch Mariens], diesen gegenüber als Greis [Kampf gegen Ketzer] und Sterbender“;⁸⁹ d.h., das vierte Fresko zeigte den Tod des Heiligen. Auch wenn diese nur einsätzliche Erläuterung die Bildinhalte auf einen einzigen Aspekt reduziert, wird man doch Riedmüllers Annahme zustimmen, dass die Idee der Lebensabschnitte bei der Auswahl der Bildgegenstände eine Rolle spielte. Sollte sich in musealem oder privatem Besitz eine vorbereitende Arbeit zum ‚Tod des hl. Augustinus‘ erhalten haben: Die charakteristische Rahmenform dürfte die Identifikation erleichtern.

Abbildungsnachweise:

- Abb. 1: Rapp, „Freskoentwürfe“ (wie Anm. 49), S. 290.
- Abb. 2: Verfasser
- Abb. 3: Verfasser
- Abb. 4: Buzási (wie Anm. 66), S. 50.
- Abb. 5: Rapp, „Freskoentwürfe“ (wie Anm. 49), S. 291.
- Abb. 6: Verfasser
- Abb. 7: Rapp, „Freskoentwürfe“ (wie Anm. 49), S. 291.
- Abb. 8: Verfasser
- Abb. 9: Hermann Bauer, Bernhard Rupprecht: *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland*, Bd. 1: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern. Die Landkreise Landsberg am Lech, Starnberg, Weilheim-Schongau. Wissenschaftliche Texte Anna Bauer-Wild [u. a.], München 1976, S. 479.
- Abb. 10: Courcelle (wie Anm. 2), Tafel 18.
- Abb. 11: Prange (wie Anm. 83); S. 127.

⁸⁹ Riedmüller (wie Anm. 25), S. 51.

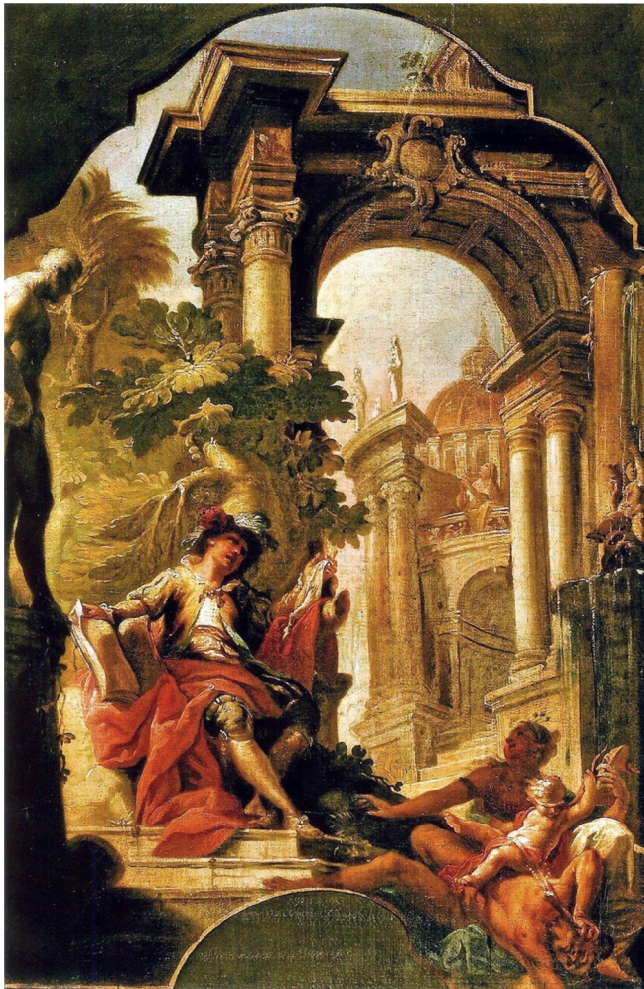


Abb. 1: J. Mages (?), Bekehrung des hl. Augustinus



Abb. 2 (oben): J. Mages, Altomünster
Abb. 3 (unten): J. Mages, Maihingen



Abb. 4: J. Mages, Steinigung des hl. Stephanus



Abb. 5 (links): J. Mages (?), Der hl. Augustinus zwischen Christus und Maria
Abb. 6 (rechts): J. Mages, Oberschönenfeld

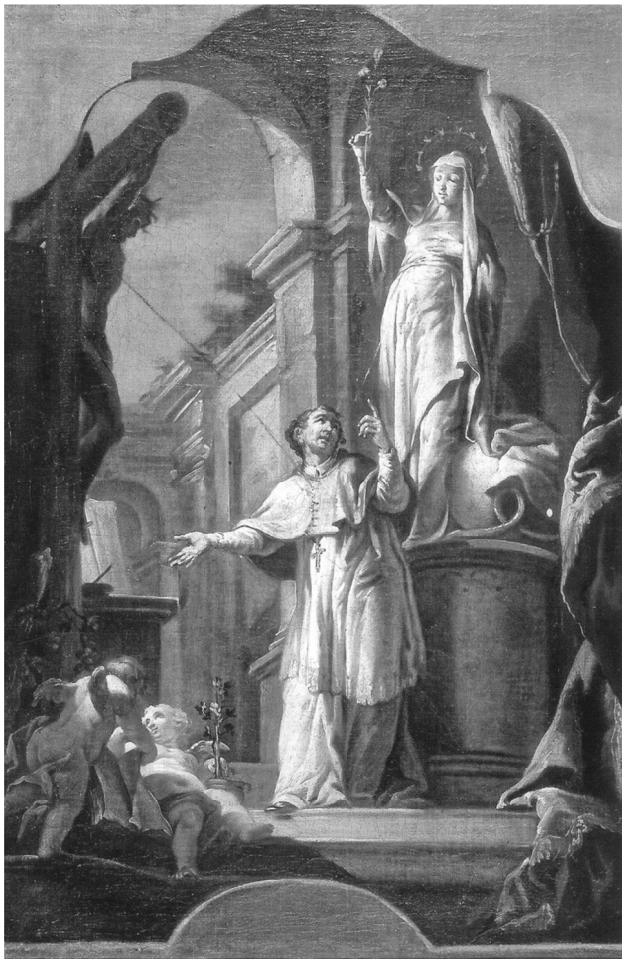


Abb. 7 (links): J. Mages (?), Der hl. Augustinus zwischen Christus und Maria
Abb. 8 (rechts): J. Mages, Altomünster



Abb. 9: M. Günther, Rottenbuch



Abb. 10:
Der hl. Augustinus bekämpft Irrlehrer



Abb. 11:
J. Hartmann:
Der hl. Augustinus bekämpft Irrlehrer